

## Musik bewegt

### Zu Lied und Musik der Jugend- und Singbewegung bis zum Zweiten Weltkrieg

Im ausgehenden 19. Jahrhundert diente in Preußens Schulen das gemeinsame Singen patriotischer Lieder zur Disziplinierung und Mäßigung der Schüler.<sup>1</sup> Eine Gegenwelt hierzu entstand 1896 am Gymnasium Steglitz. Der Leiter des Schulchors Max Pohl (1869–1928), der eigentlich Latein, Griechisch und Deutsch unterrichtete, brachte den Pennälern die weltlichen Lieder des 13. bis 19. Jahrhunderts nahe, die sie auf Wanderungen und Fahrten mit ihrem Stenografielehrer Hermann Hoffmann (1875–1955) sangen. Diese Lieder waren in musikwissenschaftlichen Editionen veröffentlicht<sup>2</sup> und wurden nach damaligem Usus als „klassische Volkslieder“ apostrophiert. Was als bürgerliche Musikpflege erscheint, ist bei genauerem Hinsehen ein bewusster Traditionsbruch: Rousseaus Forderung „Zurück zur Natur“ hatte seit der Spätaufklärung das Bürgertum in die von Menschenhand gestaltete Natur der Parks, Landschaftsgärten und Promenaden geführt.<sup>3</sup> Die Steglitzer „Wandervögel“ hingegen wollten das Ursprüngliche ergründen und suchten die ungestaltete Natur. Sie entflohen dem Alltag, der Schule und Erwachsenenwelt und stellten sich der „Unausweichlichkeit des ‚Erhabenen‘“.<sup>4</sup>

Dieses Konzept jugendlicher Lebensgestaltung lag gewissermaßen „in der Luft“. Zur künstlerischen Neuorientierung im Fin de Siècle hatte Hermann Bahr (1863–1934) schon 1891 festgestellt: „Die Sprache ist alt und verbraucht und ihre Sätze für jedes Gefühl kennen wir lange, bevor wir das Gefühl selber noch kennen: wir haben ihre Gewohnheit und sie wirken auf uns nicht mehr. Wenn wir später ein solches Gefühl selber erfahren, dessen Formel uns lange vertraut ist, dann verlangen wir einen anderen Ausdruck, an dem eine neue und frische Empfindung sein soll.“<sup>5</sup> Diese „neue und frische Empfindung“ für ihre Gefühle fanden die Jugendlichen in frühneuzeitlichen Liedern wie „Ich fahr dahin, wann es muß sein“ aus dem Lochamer Liederbuch (1451–1453) oder „Ich armes Maidlein klag mich sehr“ aus dem 1549 gedruckten ersten Band von Georg Forsters „Frischen teutschen Liedlein“, die beide 1909 Eingang in den „Zupfgeigenhansl“ fanden. Weitere Lieder und Tänze lernten die Wandervögel auf ihren Fahrten kennen. Vielfach haben sie diese aufgezeichnet und in Rundbriefen einem größeren Kreis zugänglich gemacht. Einige dieser Kollektaneen bildeten die Grundlagen für gedruckte Liederbücher und „Wandervogel-Alben“. Das einflussreichste war der schon erwähnte „Zupfgeigenhansl“, dessen Verbreitungsgebiet weit über den Wandervogel mit seinen 50.000 Mitgliedern hinausreichte. Diese kamen überwiegend aus der bürgerlichen Mittelschicht,<sup>6</sup> und entsprechend heterogen zeigen sich die regionalen Liederbücher der Wandervogel-Vereine. Das 1914 erschienene Heft „Wander-

vögel“ beispielsweise enthält 182 Lieder, darunter auch das zur Volksweise gewordene „Ännchen von Tharau“ Friedrich Silchers (1789–1860) oder Felix Mendelssohn Bartholdys (1809–1847) „Auf Flügeln des Gesanges“.7 Adolf Häseler hingegen nahm in sein „Wandervogel-Album“ Bearbeitungen aus Opern und Operetten auf, beispielsweise Walter Kollos (1878–1940) „Die Männer sind alle Verbrecher“ aus der 1913 uraufgeführten Operette „Wie einst im Mai“.8

Ein solch breites Spektrum war dem ehemaligen Steglitzer Wandervogel und damaligen Heidelberger Medizinstudenten Hans Breuer (1883–1918) zuwider. Als Herausgeber des „Zupfgeigenhansl“ lehnte er Schlager- und Operettentitel wegen deren flachen, bald abgesungenen Weisen ab. Stattdessen verwies er auf die „unverwüstliche Lebenskraft“ der „echten“ Volkslieder: „Was der Zeit getrotzt, das muß einfach gut sein.“9 Der Begriff „Schlager“ war seit den 1860er Jahren mit dem Wiener Volkssängertum verbunden und um 1900 zum werbewirksamen Kennzeichen saisonal kommerziellen Erfolgs geworden.10 Breuer unterstrich also die Ernsthaftigkeit des ausgewählten Wandervogel-Repertoires und grenzte es zugleich von der Unterhaltungsmusik ab. Obwohl weite Teile von Wandervogel und Jugendbewegung kaum Interesse an der zeitgenössischen Kunstmusik hatten, fanden beide in ihrer Distanzierung zur Unterhaltungsmusik zusammen.11

Die Suche nach dem einfachen Leben in Wandervogel und Jugendbewegung korrespondierte mit den leicht ausführbaren Sätzen der meisten Liederbücher, die neben der Singstimme als jedermann zugänglichem Musikinstrument eine akkordische Begleitung für Gitarre, im Jargon „Zupfgeige“ oder „Klumpfe“ genannt, oder Mandoline enthalten. Die Gitarre war seit dem frühen 19. Jahrhundert bevorzugtes Begleitinstrument für das Lied,12 und Breuer erkor sie im Frühjahr 1909 zur Standardausrüstung der Wanderfahrten: „Sie macht viel Pläsier unterwegs und öffnet Tür und Tor dem Herberg suchenden Bachanten.“13 Parallel zur Entdeckung der frühneuzeitlichen Lieder im Wandervogel erwachte im Musikleben das Interesse an alten Musikinstrumenten und folgerichtig fand die Laute im Wandervogel und den bündischen Gruppen ihre zeitgemäße Aneignung mit moderner Bauform und Gitarrenstimmung (Abb. 1). Um möglichst breitflächig das gitarrebegleitete Singen zu etablieren, enthalten die meisten Liederbücher kurze Anleitungen zum Gitarre- und Lautenspiel. Es folgten Periodika wie beispielsweise die 1917 von Richard Möller (1897–1918) herausgegebene Zeitschrift „Die Laute – Monatschrift zur Pflege des deutschen Liedes und guter Hausmusik“. Nach dessen Tod übernahm sie Fritz Jöde (1887–1970), der 1922 den Titel in „Die Musikantengilde. Blätter der Erneuerung aus dem Geiste der Jugend“ änderte. 1919 gründete er die „Neudeutsche Musikergilde“, die er später in „Musikantengilde“ umbenannte. Anders als der Wandervogel nutzte er historische und nachempfundene Instrumente und proklamierte „im Anschluss an August Halm den ‚Dienst an der Kunst‘ als Zielvorstellung“.14 Aus der engen personellen Verbindung mit dem Wandervogel entwickelte sich zwischen den Weltkriegen unter anderem die Sing- und Musikbewegung, deren gesellschaftliches Engagement in den Jugendmusikschulen fortlebt (Abb. 2).

Während die Unterbringung auf den Fahrten entindividualisierend wirkte, stärkten Kluft und gemeinsames Musizieren die Gemeinschaft.15 In Wandervogel, Jugend- und Singbewegung diente das gemeinschaftliche Musizieren der Erziehung des Individuums zum „ganzen Menschen“ und im Sinne Nietzsches fungierte das gesungene Wort als Bastion gegen die nivellierenden Einflüsse der Zivilisation. 1903 begrüßte die Bevölkerung in den deutschsprachigen



Abb. 1: Werbeanzeige für Zupfinstrumente der „Sächsischen Musikinstrumenten-Manufaktur Schuster & Co. Markneukirchen“, in: Das Landheim, Bugra 1914. Das Wandervogellandheim auf der Buchgewerbe-Ausstellung in Leipzig 1914. Leipzig 1914 (vgl. Kat.Nr. 202)

Sudetengebieten den ersten Wandervogel-Verein als Verbündeten im Kampf gegen die sprachliche Überfremdung. Er stand in der Tradition des 1894 gegründeten „Bundes der Deutschen in Böhmen“, der eine „Erweckung des völkischen Selbstgefühls“ mit deutlich antisemitischen Tendenzen verfolgte und auf eine Herstellung Großdeutschlands zielte.<sup>16</sup> Im Deutschen Reich hingegen drang am Vorabend des Ersten Weltkriegs eine Diskussion um die Aufnahme von Juden in den Wandervogel an die Öffentlichkeit. Der Bundesleiter des Wandervogel, Edmund Neuendorff (1875–1961), überließ es letztlich den jeweiligen Ortsgruppen, „Juden, die ihr nach ihrem Menschwerte geeignet scheinen,“ aufzunehmen oder abzulehnen: „Das Wesen des Wandervogels ist ganz und gar deutsch und wurzelt in deutscher Vergangenheit. Daher ist es verständlich, daß Juden mit besonders ausgeprägten Rasseeigentümlichkeiten, die für diese Vergangenheit naturgemäß kein Verständnis haben, nicht in den Wandervogel passen werden.“<sup>17</sup> Auf das Liedrepertoire hatte diese Selektion weniger Einfluss, als das gemeinsame Wandern von Jungen und Mädchen.

Seit August 1914 begleiteten der „Zupfgeigenhansl“ und seine Gefährten viele Wandervögel und jugendbewegte Soldaten ins Feld. Das Lied erfüllte auch hier, gleichgültig ob alleine oder in der Gruppe, eine disziplinierende Funktion, wie 1916 der Volkskundler John Meier (1864–1953), der Gründer des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg im Breisgau, feststellte: „Das Aussprechen der Gefühle, hier im Gesang mit Worten eines anderen, entlastet den Einzelnen von dem sonst zu starken Drucke, unter dem er leiden und verkümmern würde.“<sup>18</sup> Das Kriegserlebnis und der anschließende Kollaps der bisherigen Werteordnung führten schließlich zu einer Neuorientierung. Der Jugendbewegung verbundene Frontkämpfer verarbeiteten das erlebte Grauen oftmals in Liedtexten, die in fernen Zeiten und Gegenden, etwa bei den Kosaken und Reitervölkern, spielen. Ihr Erleben gaben sie somit chiffriert an die nächste Generation weiter.<sup>19</sup>

In den Gruppen der Jugendbewegung und den Bünden diente das gemeinsame Lied nicht dem individuellen ästhetischen Genuss. Die Texte bezogen ihre Legitimation aus dem unmittelbaren Dasein, das der Einzelne im gemeinsamen Singen mitvollziehend erleben sollte.<sup>20</sup> Allerdings mehrten sich Klagen über die Formen des Gesangs. So bemängelte Leo Kestenberg (1882–1962), Musikreferent im Preußischen Kultusministerium, zum Beispiel, dass das Singen „oft der Ausdruck zügellosen Übermuts [sei], der sich in musikalisch reichlich roher Form äußert“.<sup>21</sup> Solchem Wildwuchs begegnete der promovierte mährische Germanist und Volksliedforscher Julius Janiczek (1887–1956), der sich eingedeutscht Walther Hensel nannte. Mit großer Sorgfalt widmete er sich dem „echten deutschen Volkslied“, betrieb Feldforschungen und klassifizierte die Lieder in fünf Kategorien, um gut und schlecht zu unterscheiden.<sup>22</sup> Gemeinsam mit seiner ersten Frau Olga (1885–1977), einer Sängerin und Stimmbildnerin, die im anthroposophischen Sinne Gesang als Mittel zur Bildung von Persönlichkeit und Gemeinschaft einsetzte,<sup>23</sup> hielt er erstmals 1923 in Finkenstein bei Mährisch Trübau (Moravská Třebová, Tschechische Republik) eine streng reglementierte Singwoche ab. Diese war nur auf Einladung zugänglich und hatte rund 70 Teilnehmer aus Deutschland, Böhmen, Schlesien und Österreich angezogen. Von nachhaltigem Eindruck auf die Teilnehmer war das abschließende offene Singen an der Pestsäule auf dem Marktplatz in Mährisch Trübau,<sup>24</sup> das in der Folge Nachahmer in zahlreichen deutschen Städten fand und die



Abb. 2: Wandervögel aus Krefeld, Fotografie, um 1920

Singbewegung fest in der Gesellschaft verankerte (Abb. 3). Hensel lebte zwischen 1930 und dem Münchner Abkommen 1938 in Stuttgart, wo Hans Grischkat (1903–1977) engagiert und zugleich energisch diese Singbegeisterung mit der Bach-Renaissance verband.<sup>25</sup> Durch seinen Schüler Helmut Rilling (geb. 1933) lebt diese Tradition mit der 1954 gegründeten Gächinger Kantorei und der 1981 ins Leben gerufenen „Internationalen Bach-Akademie Stuttgart“ fort.

Hensel und seinen sudetendeutschen Gefolgsleuten war die Pflege deutschen Liedguts in der 1918 entstandenen Tschechoslowakei zentrale Aufgabe. Auf das politisch motivierte Zurückdrängen der deutschen Sprache und den allmählichen Verlust der Lieder reagierte er mit Kampfschriften, Liederbüchern und nicht zuletzt dem offenen Singen. Teile der bündischen Jugend sahen die Grenzlandfahrten ins Sudetenland hingegen als politische Mission. Sie sammelten Lieder und Tänze, kartierten ihre Funde mit den jeweiligen Bevölkerungsdaten und notierten akribisch, wo Juden wohnten. Diese Daten übergaben sie der „Mittelstelle für Jugendgrenzlandarbeiten“, die die Zeitschrift „Volk und Reich“ herausgab und später den Nationalsozialisten ausreichend Material für die Judenverfolgung in die Hände spielte.<sup>26</sup> Eine pauschale Verkürzung der Jugend- und Singbewegung mit ihren zahlreichen Untergruppen auf solche Aktionen wäre jedoch verfehlt, denn vielerorts setzten nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten gerade die bündischen Gruppen mit ihren Liedern den Zwängen und Repressalien des Nazi-regimes Widerstände entgegen. Dies zeigen hinreichend die „Gefährlichen Lieder“ der unangepassten Jugend im Rheinland,<sup>27</sup> der „Edelweißpiraten“ oder der Deutschen Jungenschaft 1929, die d.j.1.1.1.<sup>28</sup> Deren Mitglied Hans Scholl (1918–1943) schrieb während seines Arbeitsdienstes im Mai 1937 seiner Mutter über das Lied in der Gemeinschaft: „Und doch singen wir immer wieder aus ganzem Herzen, und es ist ein Trost, seinen innersten Gefühlen im Liede wenigstens Luft schaffen zu können.“<sup>29</sup>

Den braunen Machthabern waren die Lieder der Jugend- und Singbewegung suspekt. Seit Mitte der 1920er Jahre hatten Konzerte der Donkosaken die Liedproduktion der Jugend- und Singbewegung beeinflusst. So wurden insbesondere die „slawischen Melismen“ (Silben, die über zwei, seltener drei Töne gesungen werden), wie sie beispielsweise in dem Lied „Platoff preisen wir den Helden“ begegnen, zum charakteristischen Kennzeichen dieser „gefährlichen“ Lieder mit ihren bisweilen melancholischen Texten.<sup>30</sup> In der Hitlerjugend und dem Bund deutscher Mädel hingegen schworen die Nationalsozialisten die Jugendlichen unter anderem mit Liedtexten ihres Reichsjugendführers Baldur von Schirach (1907–1974) wie beispielsweise „Es dröhnen Trommeln durch das Land“ mit einer Melodie von Georg Blumensaat (1901–1945)<sup>31</sup> auf den erstarkenden Militarismus ein.

Eine andere Liaison bestand zwischen der Jugend- und Singbewegung und der akademischen Musikwissenschaft. Wilibald Gurlitt (1889–1963), Neffe des am Gymnasium Steglitz tätigen Reformpädagogen und Wandervogels Ludwig Gurlitt (1855–1931), gründete 1920 an der Universität Freiburg im Breisgau ein Musikwissenschaftliches Seminar, dem er ein studentisches „Collegium Musicum“ angliederte. Mit seinen Studenten musizierte er auf historischen Streich- und Tasteninstrumenten sowie nachgebauten Blockflöten,<sup>32</sup> um „der Gegenwart durch gemeinschaftliches Musizieren Kräfte aus einer geistmächtigeren Vergangenheit zuzuführen, nach denen sie suchte.“<sup>33</sup> Die Blockflöte eroberte sich seit Mitte der 1920er Jahre vor allem in Neukonstruktionen von Peter Harlan (1898–1966) einen Platz im jugend- und singbewegten Musikleben.<sup>34</sup> In öffentlichen Ver-



Abb. 3: Walther Hensel mit Sängerinnen und Sängern während einer Singwoche in Saalhausen, Fotografie Julius Groß, 1925



anstaltungen suchte Gurlitt den Laien einen Zugang zu zeitgenössischer Musik zu verschaffen. Bei den Donaueschinger Musiktagen lernte er 1921 Paul Hindemith (1895–1963) kennen. Dieser zählte zur gemäßigten Moderne, hatte während des Krieges als Musiker mit Laien gearbeitet und suchte nun durch entsprechende Kompositionen deren musikalisches Fortkommen zu fördern. Dies führte 1926 zu einer engen Zusammenarbeit mit Fritz Jöde, der von 1923 bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten eine Professur für Chorleitung und Volksmusikerziehung an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin bekleidete und im gleichen Jahr in Berlin-Charlottenburg die erste Jugendmusikschule eröffnete.<sup>35</sup> Jödes „Musikantengilde“ war mit rund einer Million Mitglieder die größte Laienmusikgruppe der Jugendbewegung und entsprechend attraktiv für Hindemith,<sup>36</sup> der vergebens hoffte, aus ihren Reihen Kommissionsaufträge zu erhalten. In enger Zusammenarbeit mit deren Wortführer Hilmar Höckner (1891–1968) schrieb er für dessen Schulorchester verschiedene Werke, beispielsweise die „Spielmusik für Streichorchester, Flöten und Oboen“, op. 43/1, deren technisches Niveau er den Laienmusikern anpasste (Abb. 4). Obwohl es 1929 im Umfeld der deutschen Kammermusiktage in Baden-Baden zum Bruch mit Jöde und Höckner kam, war Hindemith als Autor weiterhin in deren Zeitschriften präsent.<sup>37</sup>



Abb. 4: Musizierende Jugendliche der „Musikantengilde“ mit handschriftlicher Widmung von Hilmar Höckner an Willibald Gurlitt auf der Rückseite, Fotografie Walther Rothe, 1927

Die Verquickung von Jugendbewegung und pädagogischer Musik mit den Nationalsozialisten geißelte Theodor W. Adorno (1903–1969) in seiner 1956 publizierten „Kritik des Musikanten“.<sup>38</sup> Wortgewandt bezog er gegen die Jugendbewegung Stellung, blieb in seinen Angriffen gegen den Freiburger Musikpädagogen und promovierten Philosophen Erich Doflein (1900–1977) aber konkrete Angaben schuldig. Im Umgang mit Joseph Müller-Blattau (1895–1976) hingegen, der Adornos 1960 veröffentlichte Mahler-Monografie lobend besprochen hatte, zeigte er sich von seiner Eitelkeit geblendet und weniger sensibel.<sup>39</sup> Zwischen 1933 und 1945 zählte Müller-Blattau zu den überzeugten Gefolgsleuten der Nationalsozialisten und ebnete deren Ideologie den Weg in die Musikwissenschaft. Adornos Abneigung gegen die Jugend- und Singbewegung sowie deren Protagonisten kategorisierte der Musikwissenschaftler Albrecht Riethmüller (geb. 1947): „1. jugendmusikbewegt plus Nazi (schlimmste Kategorie), 2. jugendmusikbewegt (fast ebenso schlimm), 3. Nazi solo (zwar auch schlimm, aber ohne den extra Hass der beiden anderen Kategorien). Mit anderen Worten: Mit Blockwärttern kann man notfalls leben, mit Blockflöten nicht. Und die Musikwissenschaft bestand für ihn aus Blockflöten, sonst nichts.“<sup>40</sup>

Ob Blockflöte oder Klampfe: Die Musik der Jugend- und Singbewegung war bis zum Zweiten Weltkrieg umfassend in der Gesellschaft verankert. Vor allem in der Zwischenkriegsära fanden Jugend- und Singbewegung mit ihren zahlreichen Untergruppen durch den Einsatz des „göttlichen Instruments“ Stimme (Walther Hensel) regen Zuspruch: Der Gesang kommt ohne teure Musikinstrumente aus und ein geschickter Chorleiter vermag in kurzer Zeit hörbare Erfolge zu erzielen. Ein gesellschaftlich relevantes Erbe der Jugendbewegung sind bis heute die Jugendmusikschulen.

1 Dorothea Kolland: Jugendmusikbewegung. In: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933. Hrsg. von Diethart Kerbs/Jürgen Reulecke. Wuppertal 1998, S. 379–394, bes. S. 384. – Dorothea Kolland: Die Jugendmusikbewegung. „Gemeinschaftsmusik“ – Theorie und Praxis. Stuttgart 1979.  
2 Beispielsweise Rochus von Liliencron: Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert, 5 Bde. Leipzig 1865–1869. – Franz Magnus Böhme: Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert. Leipzig 1877.

3 Hans-Peter Reinecke: „Kultur“. Anmerkungen zur Evolution eines Etiketts sozialer Identifikation. In: Musik befragt, Musik vermittelt. Peter Rummenhöller zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Thomas Ott/Heinz von Loesch. Augsburg 1996, S. 140–149.

4 Roland Eckert: Gemeinschaft, Kreativität und Zukunftshoffnungen. Der gesellschaftliche Ort der Jugendbewegung im 20. Jahrhundert. In: Historische Jugendforschung. Jahrbuch des Archivs der deutschen Jugendbewegung N.F. 5, 2008, S. 25–40, bes. S. 31.

5 Hermann Bahr: Russische Reise. Dresden/Leipzig 1891, S. 103–104.

- 6** Der Zupfgeigenhansl. Hrsg. vom Deutschen Bunde für Jugendwandern durch Hans Breuer. Leipzig 1909. - Wolfgang Kaschuba: Volkslied und Volksmythos. Der „Zupfgeigenhansl“ als Lied- und Leitbuch der deutschen Jugendbewegung. In: Jahrbuch für Volksliedforschung 34, 1989, S. 41-55, bes. S. 42.
- 7** Wandervogel. 182 Lieder für 1 oder 2 Singstimmen mit Gitarre, auch mit Mandolinbegleitung ad. lib. Leipzig [um 1914], S. 12-13.
- 8** Lieder zur Gitarre. Wandervogel-Album, Bd. II. Hrsg. von Adolf Häsel. Hamburg o.J. [vor 1919], S. 48-50.
- 9** Zupfgeigenhansl 1909 (Anm. 6), Vorwort.
- 10** Markus Bandur: Schlager. In: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart 1995, S. 384-395.
- 11** Vgl. Tibor Kneif: Über funktionale und ästhetische Musikkultur. In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2, 1970, S. 108-122, bes. S. 110.
- 12** Siehe Dieter Klöckner: Gitarre. III. 20. Jahrhundert. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 3. 2. neubearb. Aufl. Kassel/Basel/Weimar 1995, Sp. 1329-1394, bes. Sp. 1362. - Josef Bauer: Die Gitarre und das Wiederaufleben des Gitarrespiels. In: Zeitschrift für Instrumentenbau 24, 1903/1904, Nr. 7, S. 183-184.
- 13** Zitiert nach Maike Mumm: Der Wandervogel in Heidelberg. Hans Breuer und die Entstehung des Zupfgeigenhansl 1908. In: Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt 13, 2009, S. 67-89, bes. S. 79.
- 14** Erich Reimer: „Musikant“ und „Musik“. Zur Geschichte einer wechsellvollen Beziehung. In: Musik. Zu Begriff und Konzepten. Hrsg. von Michael Beiche/Albrecht Riethmüller. Stuttgart 2006, S. 43-56, bes. S. 54.
- 15** Eckert 2008 (Anm. 4), S. 26 u. 31.
- 16** Zur Terminologie siehe Peter Brandt: Volk. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel, Bd. 11. Basel 2001, Sp. 1080-1090, bes. Sp. 1084. - Zum „Bund der Deutschen in Böhmen“ siehe Reinhard Szeskus: Die Finkensteiner Bewegung. Diss. Leipzig 1966 [Hochschulschrift], S. 1-11.
- 17** Edmund Neuendorff: Wandervogel und Judentum. In: Der Kunstwart 27, 1914, Bd. 3, S. 297-300, bes. S. 299.
- 18** Zitiert nach Jürgen Reulecke: „Wir reiten die Sehnsucht tot“ oder: Melancholie als Droge. Anmerkungen zum bündischen Liedgut. In: Männergeschichte - Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne. Hrsg. von Thomas Kühne. Frankfurt a.M./New York 1996, S. 156-173, bes. S. 163.
- 19** Vgl. Reulecke 1996 (Anm. 18), S. 160-164.
- 20** Siehe Stephen Hinton: Alte Musik als Hebamme einer neuen Musikästhetik der zwanziger Jahre. In: Bach, Händel, Schütz. Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985. Hrsg. von Dietrich Berke/Dorothee Hanemann, 2 Bde. Kassel/Basel/London 1987, Bd. 2, S. 325-330, bes. S. 325, 328.
- 21** Zitiert nach Heinz Antholz: Jugendbewegung. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 4. 2. neubearb. Aufl. Kassel/Basel/Weimar 1996, Sp. 1569-1587, bes. Sp. 1572.
- 22** Dazu Szeskus 1966 (Anm. 16), S. 33-45.
- 23** Klaus-Peter Koch: Hensel, Familie. In: Lexikon zur deutschen Musikkultur: Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien. Hrsg. von Werner Hader, Bd. 1. München 2000, Sp. 948-952, bes. Sp. 948.
- 24** Karl Vötterle: Haus unterm Stern. 3. Aufl. Kassel/Basel 1963, S. 49-52, bes. S. 51.
- 25** Klaus Peter Leitner: Fritz Jöde und Walther Hensel. Zwei Wege der Jugendmusikbewegung. In: Musik in Baden-Württemberg 1, 1994, S. 41-71.
- 26** Vgl. Szeskus 1966 (Anm. 16), S. 5-7.
- 27** Doris Werheid/Jörg Seyffarth/Jan Krauthäuser: Gefährliche Lieder. Lieder und Geschichten der unangepassten Jugend im Rheinland 1933-1945. Hrsg. vom Dokumentationszentrum der Stadt Köln. Köln 2010.
- 28** Siehe den Vorspann zu „Sie werden Männer, die ihr Reich erringen“ von Jürgen Reulecke in diesem Band.
- 29** Hans Scholl/Sophie Scholl. Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. von Inge Jens. München 1994, S. 14.
- 30** Das Lied mit Hinweisen zu seiner Rezeption in: Werheid/Seyffarth/Krauthäuser 2010 (Anm. 27), S. 80.
- 31** Unsre Fahne flattert uns voran. Eine Sammlung von Marsch-, Volks- und Landsknechtsliedern. Hrsg. von Hans Dosse. Berlin 1934.
- 32** Hermann Moeck: Zur „Nachgeschichte“ und Renaissance der Blockflöte. In: Tibia 3, 1978, S. 13-20, 79-88, bes. S. 19-20. - Die Vorlagen stammten aus dem Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. Sie waren von Hieronymus F. Kinsecker (Inv. Nr. MI 98, MI 101, MI 102) und Johann Schell (Inv. Nr. MI 95) gefertigt, eine weitere Blockflöte war nicht inventarisiert. Eine Tenorblockflöte hatte Gurlitt aus dem Museum Heyer in Köln entliehen.
- 33** Lebenslauf im Nachlass Gurlitts. Dazu ausführlich Markus Zepf: Musikwissenschaft. In: Die Freiburger Philosophische Fakultät 1920-1960. Mitglieder - Strukturen - Vernetzungen. Hrsg. von Eckhard Wirbelauer. Freiburg i. Br. 2007, S. 409-436.
- 34** Moeck 1978 (Anm. 32), S. 79-88. Zu Harlans Flöten siehe Kat.Nr. 203.
- 35** Karl-Heinz Reinhardt: Jöde, Fritz. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil Bd. 9. 2. neubearb. Aufl. Kassel/Basel/Weimar 2003, Sp. 1074-1076.
- 36** Matthias Kruse: Paul Hindemith und seine Beziehungen zur Jugendmusikbewegung. In: Musik und kulturelle Identität. Hrsg. von Detlef Altenburg/Rainer Bayreuther. Bd. 2: Symposien B. Kassel/Basel 2012, S. 557-563, bes. S. 558.
- 37** Vergleiche Kruse 2012 (Anm. 36), S. 560.
- 38** Theodor W. Adorno: Kritik des Musikanten. In: Dissonanzen. Wiederabgedruckt in: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 14. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1973, 3. Aufl. 1990, S. 67-107. - Theodor W. Adorno - Erich Doflein. Briefwechsel. Mit einem Radiogespräch von 1951 und drei Aufsätzen Erich Dofleins. Hrsg. von Andreas Jacob. Hildesheim/Zürich 2006. - Reimer 2006 (Anm. 14), S. 52-56.
- 39** Michael Custodis: Theodor W. Adorno und Joseph Müller-Blattau: Strategische Partnerschaft. In: Archiv für Musikwissenschaft 66, 2009, S. 185-208.
- 40** Zitiert nach Custodis 2009 (Anm. 39), S. 196.

#### **Bildnachweis**

Privatarchiv · Abb. 4

Archiv der deutschen Jugendbewegung, Witzenhausen · Abb. 1+2  
(Fotos: Monika Runge, GNM), 3